

アントニン・ドヴォルザーク 交響曲第7番 ニ短調 作品70

ドヴォルザークは、第7番の出版の報酬として3000マルクというジムロックからの提案をきっぱり断った。それだけこの交響曲に自信があったのだらう。いや、それともいつも難癖付けて値切るけちん坊でもあり腐れ縁でもある出版人ジムロックをいさめたかったのか。結局、ジムロックはドヴォルザークの要求を受け入れ倍の6000マルクを支払っている。

ドヴォルザークの交響曲第7番は1884年12月から1885年3月にかけて書かれ、翌月4月のイギリス訪問の際にセント・ジェームズ・ホールで初演され大成功をおさめた。この1880年代は作曲家にとってスラブ的な作風をひとしきり終え、国際的な名声を得た時期でもあり、一方で民族主義音楽と西ヨーロッパ音楽との狭間にたたされ作曲家としての自己存在に悩む時期でもあった。第7番の交響曲は暗く重い雰囲気立ち込める曲であるが、1892年にアメリカへ渡る前、すなわち作曲家の「絶頂期、ちょっと前」の名作である。やはり、第8番や第9番「新世界より」の交響曲に比べれば、ドヴォルザークの初期・中期にしばし見られるような、奏者からしてみると演奏しにくい箇所や物足りない、スッキリしない箇所が散見される。この第7番の交響曲を挟んでそれ以前と以後では「名曲度」と表現すればよいのか魅力の度合に差があることは否めない。弦楽四重奏曲第10番(1878年)も第11番(1881年)も素晴らしいが、どう考えても第12番「アメリカ」(1893年)の方がはるかに、旋律の豊かさ、リズム、アイデア、効果的な作曲法、いずれにおいても格上である。また、ピアノ協奏曲(1876年)やヴァイオリン協奏曲(1880年)に比べれば、チェロ協奏曲口短調(1995年)は圧倒的に素晴らしい。第7番が書かれた1880年代において、国際的な名声を得てもなお悩み辿りついた結果が、1890年代に作曲された数々の名曲たちとして実を結んだのかもしれない。

さて、第7番の交響曲は、生涯親交の深かったブラームスの第3番の交響曲の初演を聞いて、よし!ワシも新作のシンフォニーを書こう!とモチベーションを得た結果の産物だとされている。果たして、ブラームスの影響はドヴォルザークの作中にどう現れたのか。譜例1は1楽章のエンディングの一番の盛り上がり部分である。ヴァイオリンによる強拍の休符を伴った音群で緊張感と高揚感を強烈に印象付けている。この非常にエネルギーを持った強拍の休符は、ブラームスの4つの交響曲で常に出てくる緊張と重みを与える特徴的な手法である。しかし、ドヴォルザークの他の交響曲ではほとんど出てこない。ドヴォルザークの音楽に出てくるモチーフ(音型)は強拍にほぼ音符がある。そもそも、ドヴォルザークのルーツとなるチェコ語のアクセントが語頭にあることからすると、これは至極当然である。

譜例1



譜例2



もう一つ、譜例2のように半音階進行と先取音がタイで連結される書法もブラームスで多用される方法であるが、第7番ではこれが随所にみられる。他の交響曲では第6番の4楽章を除けばあまり見られない。他にも、4楽章における短調の主調から5度の長調へ転調してチェロによる第2主題の提示や、2楽章のクラリネットとバスーンによる主題提示もブラームスの第3番に似ている。これらは一例にすぎず、第3番からのみならず全ブラームス的からウィーンロマン派の書法を多く用いていることが、他のドヴォルザークの交響曲と趣を異にする結果になっている。

最後に各楽章について軽く触れておこう。第1楽章は、ヴァイオリンとチェロが示す暗い第1主題が全体を支配した荘厳なアレグロ・マエストロ。第2楽章アダージョは木管アンサンブルが優美で見事。第3楽章は、2拍子と3拍子の交錯するフリアントというボヘミアン舞曲。第4楽章は、力強いニ短調の第1主題と明るく陽気な第2主題で構成され、最後は荘厳なニ長調で締めくくられる。苦悩に耐え勝利する、もしくは打破したいという希望なのか、といった構造である。(横山 真男)

セルゲイ・ラフマニノフ 交響的舞曲 作品45

帝政ロシアに生まれ、国際的なピアニストとして活躍したセルゲイ・ラフマニノフ(1873-1943)が作曲した最後の作品。1940年に2台ピアノ用の作品として作曲、20世紀の大ピアニスト、ホロヴィッツと初演したのちにオーケストレーションを施し、フィラデルフィア管弦楽団と指揮者オーマンデイによって1941年に初演された。同作品は両者に献呈されている。全3楽章で構成され、演奏時間は約35分。

この作品は自身が「最後の作品」となる予感を語っていたことも関係しているか、ものの本によると自作の引用が多くなされているという。自作の引用を行う作曲家はマーラーとショスタコーヴィチが有名だが、ラフマニノフの場合は彼らの引用にみられる死生観の吐露や政治的メッセージの隠喩とは性格が異なり(「交響的舞曲」で引用されている自作品は一般的には有名でなく、気づくことは難しい)、初期作品の引用や終生にわたって固執したグレゴリオ聖歌「怒りの日」の総決算的な用法と併せて作曲家人生の振り返りとして自作の引用を行ったように思われる。

「怒りの日」はベルリオーズの「幻想交響曲」以来、「死」の象徴としてリスト: 死の舞踏、サン=サーンス: 交響曲第3番、マーラー: 交響曲第2番(復活)などで引用されてきたが、「死」を象徴するもうひとつの表現として「銅鑼」の使用が挙げられる(チャイコフスキー: 交響曲第6番(悲愴)、R. シュトラウス: 交響詩(死と変容)、マーラー: 交響曲第9番)。この作品では第3楽章終結部で「怒りの日」と自作の「ロシア正教会の典礼のための合唱曲から(アレレヤ)(神の栄光を称える)」が対立して引用されているさなか連打される。また、最後の一言は銅鑼だけが付点四分音符で書かれているため(他は全て八分音符)、残される響きは印象深い。

貴族の家に生まれたラフマニノフにとって1917年の革命以後のロシアは安住の地ではなくなり、演奏家・亡命者として各国を渡り歩いたのちに晩年をアメリカで過ごした。故郷を失った彼だが、亡命後の数少ない作品でも哀愁を帯びた息の長い旋律によって祖国ロシアへの望郷を綴っている。この作品においてその意味で印象深い箇所は、第1楽章と第3楽章の中間部で、どちらも自作の引用ではなくオリジナルの旋律であるという。興味深いのは、それぞれが管弦楽作品では一般的とは言えない(弦楽器には実に難しい)嬰ハ短調、変ニ長調で書かれていることで、それらの調性は、ドヴォルザークが交響曲第9番(新世界より)(1893年)でとりわけ郷愁を喚起する第2楽章において選択していたということである。こちらもまた(亡命ではないが)アメリカに暮らすドヴォルザークが故郷への想いを込めた作品であり、ラフマニノフがそれを念頭に置いていたという記録はないものの、クラシック音楽は調性の選択自体が表現の一部であることから(ベートーヴェンの(運命)がハ短調以外では考えにくいように)、彼にとっても、その響きがある種の感情を想起させるものであったのかもしれない。また、変ニ長調の響きはラフマニノフの少し前の世代の大作曲家による代表的な作品、サン=サーンス: 交響曲第3番の第1楽章第2部やブルックナー: 交響曲第8番の第3楽章の「宗教的恍惚感」、マーラー: 交響曲第9番の第4楽章やワーグナー: 楽劇「神々の黄昏」の幕切れが描く「彼岸の世界」の表現にも用いられている(調性が持つ意味合いについては、さまざまな研究や意見がある)。

「交響的舞曲」の3つの楽章には「真昼」「黄昏」「真夜中」という副題をつける構想があったが最終的には削除された。したがってこの作品は抽象音楽と言えるが、ラフマニノフの人生の有為転変や、「最後」と感じながらこの作品に取り組んだことを知ると、その副題はあながち無意味とは思えず、「白鳥の歌」と呼ぶにふさわしい音楽で満ちあふれていることに気づかされる。(杉山 雄介)

第1楽章 Non allegro:

重量感ある行進曲調の主部にサクソフォーンから始まる甘美な中間部がはさまる。ピアノの響きも印象的。

第2楽章 Andante con moto(Tempo di valse):

ほの暗いワルツがファンファーレと独奏ヴァイオリンによって導きだされる。

第3楽章 Lento assai-Allegro vivace:

歯切れよい音型の中に「怒りの日」と「アレレヤ」が交錯し、熱狂的な終局に至る。